

произведения) эффекта – читатель на какое-то время становится «зрителем», «очевидцем» происходящего. Детальное рассмотрение этого элемента в поэме дает возможность глубже объяснить характеры действующих лиц, выделить важнейшие смыслы поэмы.

### Список литературы

*Арнольд И.В.* Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста / И.В. Арнольд // *Иностранные языки в школе.* – 1978. – № 4. – С. 23-31.

*Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях: учеб. пособие для вузов / М.Л. Гаспаров. – М.: Высшая школа, 1993. – 272 с.

*Литературная энциклопедия терминов и понятий* / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: НПК Интелвак, 2001. – 799 с.

*Лотман Ю.М.* Идеальная структура поэмы Пушкина «Анджело» / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. – Т. 2. – Таллинн, 1992. – С. 430-444.

*Пушкин А.С.* Сочинения : в 3 т. / А.С. Пушкин. – Т. 2 : Поэмы; Евгений Онегин; Драматические произведения. – М.: Худож. лит., 1986. – 527 с.

*Теория литературы* : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. – Т. 2 : Бройтман С.Н. Историческая поэтика. – М.: Академия, 2004. – 368 с.

### Л.М. ЛЕОНОВ И Э.Т.А. ГОФМАН: ОСОБЕННОСТИ СТИЛИЗАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ РАССКАЗА «ВАЛИНА КУКЛА»)

*Л.А. Киселева*

*Научный руководитель: Г.Г. Исаев,  
доктор филологических наук, профессор (АГУ)*

Национальная художественная литература развивается в процессе русско-зарубежных эстетических связей. Большое значение для эволюции словесности имеет рецепция в разнообразных формах творческого наследия классиков мировой литературы.

Роль Э.Т.А. Гофмана в истории русской культуры трудно переоценить. Пожалуй, нельзя назвать другого такого классика иностранной прозы, творчество которого так органично вписалось бы в отечественный контекст, так решительно повлияло бы на вкусы читающей публики многих поколений. Э.Т.А. Гофман щедро одарил русское искусство, вдохновляя и будоража фантазию своих русских коллег – литераторов, музыкантов, художников. Постоянное присутствие этого автора в русской словесности было настолько ощутимым, что он воспринимался не только как современник, но и как соотечественник [Лопатина 2009].

В книге «Ни дня без строчки» Ю.К. Олеша делился своими читательскими наблюдениями: «Гофман необычайно повлиял на

литературу. Между прочим, на Пушкина, Гоголя, Достоевского. <...> Он появился, мне кажется, ни на кого не похожим. Он не только фантаст, но полон жанром, бытом, подлинностью» [Олеша 1989: 416-417]. В этих наблюдениях сказался опыт Ю.К. Олеси как читателя, имеющего собственное представление об историко-литературном значении Э.Т.А. Гофмана. Известно, что творчество классика немецкого романтизма XIX века, известного российским читателям в переводах, ощутимо повлияло на становление в русской классической литературе жанра романтической повести, достоверно отражавшей стилистические особенности подлинника [Кожикова 2007: 3]. Представляется, что мысли Ю.К. Олеси о немецком писателе, высказанные им в дневнике, были спровоцированы теми неизвестными нам, может быть, фактами присутствия имени Э.Т.А. Гофмана в поле зрения литературы первых десятилетий XX века, особенно прозы двадцатых годов. Гофмановская традиция, как можно предположить, оказалась весьма востребованной в сложном процессе стилевых исканий писателей 1920-х годов. Одним из интересных примеров может послужить рассказ молодого Л.М. Леонова «Валина кукла» (1919-1922 гг.).

Наиболее продуктивным путем творческого использования гофмановской традиции для начинающего писателя Л.М. Леонова становится стилизация. Стилизация в подобных случаях является такой художественной формой, которая (в отличие от перевода или подражания) дает более широкие возможности для развития оригинального творчества в рамках актуального литературного процесса. Стилизация в русской прозе недостаточно литературоведчески исследована как важное художественно-функциональное явление. Особую актуальность приобретает стилизация не индивидуально-авторских стилей, но стилей определенных эпох, как правило, давно минувших. Мысленно устремляясь в прошлое, художники, с одной стороны, воспринимали и воссоздавали эпоху именно с позиции стилизации, через характерные внешние атрибуты, с другой – стремились найти в отдаленных эпохах ответы на волнующие вопросы современности. Стилизаторские «находки» грани этих веков не были абсолютно новыми, но брали свои истоки в достаточно отдаленном прошлом, в частности, в культуре начала XIX века с ее весьма созвучной духу серебряного века акцентированной «литературностью», театральностью, устремленностью к художественному синтезу [Завгородняя 2010: 7].

Поэтика «Валиной куклы» воплощает неоднозначные, разнородные влияния и традиции, в том числе и гофмановскую. Л.М. Леонов смещает акценты в художественной системе Э.Т.А. Гофмана-романтика.

Типично гофмановский конфликт мечтателя с грубой и пошлой действительностью составляет историю многих его литературных

сочинений. В рассказе Л.М. Леонова сюжет воссоздает причудливые фантазии главной героини – маленькой девочки Вали, в сознании которой развивается история любви куклы и оловянного солдатика. Образ «живой игрушки» концептуален для мифологического в своей основе детского сознания, которое описывалось в сказках Г.Х. Андерсена («Оловянный солдатик») и Э.Т.А. Гофмана («Щелкунчик и мышиный король»). Реминисценции этих текстов присутствуют в произведении.

В рассказе реализуется идея романтизма о двоемирии: реальность противопоставлена представлению о ней. Героиня воспринимает мир как человек с романтическим мироощущением, она живет в своем, придуманном, игрушечном мире. Создание такого художественного мира в определенной мере связано у Л.М. Леонова с традициями Э.Т.А. Гофмана, гофмановскими фантазиями. Примечательно, что сама героиня осознает собственную отчужденность от мира взрослых, во многом наивно, по-детски интуитивно и иррационально воспринимает окружающую действительность:

«Еще говорил Вале папа:

– А мы кукле в Америку открытку напишем, чтоб вернулась, – она и вернется. Нечего ей там одной делать: вернется твоя беглянка! (А про оловянного-то солдатика и не знал папа ничего)» [Леонов 1981: 85].

Весь дом, как и весь мир, наделен для Вали живыми (или оживающими) предметами и игрушками: «Только вечером другого дня, когда спать ложились, – тихонько, чтоб никто не заметил, ни папа, ни картонный верблюжонок, ни ветер, ни черный дедюк, который тайком в углу за шкафом живет и конфеты таскает по ночам, – поплакала, потому что одиноко стало вокруг. И никогда не спала Валя так крепко, как в ту ночь, потому что всегда ужасно хорошо после всякой грусти спится!» [Леонов 1981: 85].

В изображении психики ребенка Л.М. Леонов многое заимствует у классиков европейской детской литературы, но много в рассказе и индивидуальных наблюдений автора, образ которого в этом произведении отчетливо проявляется в сказовой манере повествования. Автор отмечает, как в детском подсознании существуют прецеденты сказки, мелодраматических историй, разговоров взрослых о любовных похождениях, связях, отношениях между мужчиной и женщиной. В рассказе демонстрируется, как в мышлении героини сосуществуют прецеденты книжной культуры и «устного слова».

Этому способствует прием несобственно-прямой речи, который позволяет автору-повествователю перейти на отличную от его собственных («взрослых») воззрений на детскую (к тому же девическую) точку зрения. Весь сюжет произведения остается в границах этого основного (вторичного по отношению к авторскому, оценивающему)

детского мышления, мировосприятия ребенка.

В повествовании встречаются речевые штампы, усвоенные девочкой; произвольно употребленные, они образуют фабулу любовного сюжета, переживающегося ею. Например, такие выражения, как «убежала кукла», «давно уже она ему глазки строила», «как не полюбить такого», «способны рази полюбить женщину, такую, как я, и оценить всю любовь мою по заслугам», «а тут еще беда приключилась» и т.п. Таким образом, точка зрения героини выражается во фразеологическом и психологическом планах выражения (пользуясь терминологией Б. Успенского).

Мотив двойничества (философски обоснованный Э.Т.А. Гофманом-романтиком и неоднократно встречающийся в его произведениях) задан уже в заглавии произведения. Любовный сюжет в фантазии Вали – это, прежде всего, проявление ее психики, характера человека одинокого, романтика.

Мотив двойственности проявляется в пространственной организации рассказа. Детская комната противопоставляется дому, дом – двору, саду, городу. «Было в детской темно, а в саду ветрено. Осень стояла на дворе. Осеннюю желтую паутинку прорывает косой дождь. Между двух туч улыбнулась нечаянная звезда, и опять все прежнее» [Леонов 1981: 84]. Пространственные характеристики акцентированы в рассказе, что позволяет ограничить художественное пространство пределами комнаты. Возникает противопоставление детской и всего окружающего мира, реализуется некоторая параллель между природой и внутренним миром главного персонажа (что характерно для эстетики романтической литературы), пространство, таким образом, связано с психикой героини. «...В детской темно. На дворе ветрено, шумно, словно мальчишки играют в жмурки. Ветер – как мальчик сам. То сорвет шляпу с прохожего, гоняется с ней, как с обручем, то кленовый лист, как бубнового туза, на спину ему приклеит... Вот подхлестывает извозчикову лошаденку, а извозчик спит, согнувшись, как лопух. Вот пыхтит, тащит облако. А на что ему облако?» [Леонов 1981: 86]. Обращают на себя оригинальные сравнения, передающие точку зрения девочки. Пейзаж, шире – и все художественное пространство рассказа воплощает картину мира нестандартно мыслящего человека, романтически настроенного, одухотворенного и одушевляющего мир вокруг себя.

В пейзажном фрагменте проявился мотив игры, что принципиально важно для общей концепции произведения и, думается, писательского замысла, если рассматривать рассказ в контексте всей книги (обратим в этой связи на семантику заглавия других рассказов циклоидной композиции первого сборника: «Деревянная кукла», «Бубновый валет», «Валина кукла»). С этим мотивом коррелируют образы игрушек, каждая

из которых не просто с отличительными особенностями и свойствами, но и с характером, все образы игрушек существуют в некоторой системе между собой и самой героиней, принцип которой известен только девочке Вале:

«У Вали игрушек тьма-тьмушая: штук тридцать.

Вот, например, рыба на ниточке; она железная, а в голове у ней пружинка спрятана. <...> А вот вам кукла Маня. Она совсем как барышня. Надавите, пожалуйста, ей пальчиком на животик, и, хотя ей совсем не больно, она вам поплачет немножко. Все куклы к Мане в гости ходят. У нее и платье замечательное, первый сорт.

А вот поглядите сюда, – здесь птица Небылица. Она может клювом своим землю насквозь проклевывать, даже Горыныч и тот ее боится.

Горыныча же Ванька-встанька боится страсть, – вон он на полке стоит. Ванька-встанька просто ужасный весельчак. Как ни унижай его, все ему нипочем. Наклони его разок, он в ответ двадцать разов покланяется... Кроме того, он совсем безносый: вместо носа у него видимость, а пощупать – так и нет ничего. Руки у него всегда в карманах, а вид такой: все знаю, мол, милые, меня на киселе не проведешь Не любила Валя толстяка» [Леонов 1981: 86]. (Заметим в скобках, что в данном описательном фрагменте заметна реминисценция из гоголевского «Носа», создававшегося, как известно, под определяющим влиянием Э.Т.А. Гофмана. Гротескная ситуация, поставленная в центр рассказа, служит Н.В. Гоголю, как часто и Э.Т.А. Гофману, для того, чтобы обнажить ненормальную странность привычных явлений). В поэтике рассказа Л.М. Леонова, как видим на примере процитированных отрывков, определяющие художественные функции выполняет прием остранения, позволяющий автору показать окружающую реальность в фокусе детского видения, в непривычном, странном, как бы в первый раз замеченном виде.

Зыбкость границы между реальностью и миром фантазии, акцентированная полярностью мировосприятия автора-повествователя и героини, нарушается в финале рассказа. Читателем и автором, наделенными рационалистическим подходом к реальности, игрушечный мир Вали оценивался с иронией, как «детский», «придуманный», «ненастоящий». Казалось, что сознание героини с течением времени изменится. «А Валя тем временем совсем выросла. Глаза у нее все те же, синие, точно воспоминаньем подернутые, а косы как лозы над омутом, – там еще стрекозы выются.

Куклы лежат в чулане, в большой шляпной коробке. Состарились куклы: за двенадцать-то годков любая повянет.

У куклы Жени, например, мышонок косу сгрыз, а по кукле Кате моль ползает. Лежат они лысые, покинутые, одна на другой, тесно им и

неудобно так. То и дело слышно:

– Подвинься хоть чуточку! Вы мне всю ногу отдавили...

А другая еще сварливей:

– Ах, отстаньте! Что вы ко мне все привязываетесь? Сильфида какая...» [Леонов 1981: 89]. Мир неодушевленных предметов оказывается реальным, существующим в какой-то параллельной действительности, медиаторами которой выступают дети. Именно сложность психики человека, видимо, есть предмет рефлексии в «гофмановской фантазии» Л.М. Леонова. Писатель начала XX века, нового времени в русской прозе, так же как Э.Т.А. Гофман, выстраивает принципиально иные отношения с читателем, нарушает стереотипы его ожидания, когда сама истинность знания о мире ставится под сомнение в игровой концепции творчества.

Немецкий романтик населяет художественное пространство своих произведений неодушевленными предметами. Вещи в его художественном мире, как, например, в «Золотом Горшке», оживают, вспомним, как старый кофейник строит рожи, или чудесный дверной молоток в доме архивариуса Линдгорста. Такие образы прочно войдут в ткань повествования романтических поветей. Вещная деталь и вещь сама по себе становится элементом художественной картины мира Э.Т.А. Гофмана и Н.В. Гоголя. Самостоятельное существование вещей у обоих художников в основе своей имеет общее для них представление о том, что вещи способны заслонить человека, даже вытеснить его. Их господство грозит гибелью духу. На это обращает внимание литературовед А.Б. Ботникова. Исследователь отмечает, что гофмановская мысль об угрожающей силе вещей выступает у Н.В. Гоголя как бы в переводе на другой язык. В его системе фантастический образ становится метонимией. Например, бакенбарды и рукава художника Пискарева в «Портрете» существуют не сами по себе, а лишь представляют человека. Но при этом грань между метонимическим образом и гротеском зыбка. Ансельма пугает дверной молоток, в котором ему видится физиономия торговки с рынка. Устремившемуся в погоню за поразившей его красавицей Пискареву «перила противопоставили ...железный толчок свой». И в том, и в другом случае читатель оказывается лицом к лицу с фантазмагорической действительностью. И тем более удивительно, что все происходит в географически точно обозначенном месте. Действие «Золотого горшка» разворачивается в Дрездене, а события, приключившиеся с Пискаревым, – в Петербурге [Ботникова 2005].

Л.М. Леонов, как мы отмечали выше, сужает пространственные границы. Ю.Н. Тынянов, выступивший в качестве рецензента сборника «Деревянная королева» в статье «Литературное сегодня», обратил внимание на то, что рассказы начинающего писателя наполнены «душной комнатной фантастикой». Критик назвал произведения Л.М. Леонова

«неудачной книжкой», но среди прочих особенно выделил рассказ «Валина кукла», потому что он, по словам Ю.Н. Тынянова, отличается «своей словесной чистотой» [Тынянов 1981: 489].

«Валина кукла» – рассказ, характерный для нестандартного в плане поэтики творчества молодого Л.М. Леонова.

Ю.К. Олеша-читатель в своем дневнике отметил, что Гофман разноцветен и калейдоскопичен. Это эстетическое качество – отличительная особенность дарования немецкого писателя. Русских авторов 1920-х годов привлекало свойственное Э.Т.А. Гофману чувство фантастичности, заложенное как в первоосновах бытия, так и в проявлениях обыкновенной банальной жизни. Эта фантастичность мира находила себе выражение в передаче запутанности и непостижимости мира, бунта вещей (Л. Лунц «Бунт машин»), автоматизма реакций (Л. Леонов «Деревянная королева»). На это указано в книге А.Б. Ботниковой «Немецкий романтизм: диалог художественных форм».

Стилизация в той форме, какой она представлена в «Валиной кукле», не является имитацией «чужого стиля» (как например, в художественных экспериментах М. Кузмина, С. Ауслендера и других писателей-современников). Л.М. Леонов несколько трансформирует стилевую манеру Э.Т.А. Гофмана, пользуясь формой сказа, в соответствии с собственной художественной задачей. Иными словами, конкретное воплощение стилизации тесно связано с художническими задачами автора, и воссоздание внешних элементов стиля далеко не всегда указывает на поверхностность подхода писателя к чужому творчеству и основную его цель. Л.М. Леонов как автор с индивидуальным литературным дарованием творчески использует принципы гофмановской поэтики и моделирования художественного мира для отображения сознания персонажа. В ранней, во многом экспериментаторской, прозе Л.М. Леонова стилизация из художественного приема превращается в важный принцип изображения действительности, обыденной жизни.

Обращение к эстетике и литературно-художественной практике выдающегося немецкого писателя – интересный опыт в ранней прозе Л.М. Леонова. Влияние Э.Т.А. Гофмана на творческое мышление Леонова позже сказалось в «романе-наваждении» «Пирамида», ставшем итоговым произведением писателя.

### Список литературы

*Ботникова А.Б.* Немецкий романтизм: диалог художественных форм / А.Б. Ботникова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 352 с.

*Завгородняя Г.Ю.* Стилизация в русской прозе XIX – начала XX века : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Г.Ю. Завгородняя. – М. : [б.и.], 2010. – 44 с.

*Кожикова А.В.* Восприятие Э.Т.А. Гофмана в России 30-40 годов XIX века: к проблеме формирования и трансформации культурного мифа : автореф. дис. ... канд.

филол. наук / А.В. Кожикова. – Череповец : [б.и.], 2007. – 177 с.

*Леонов Л.М.* Валина кукла / Л.М. Лсонов // Леонов Л.М. Собр. соч. : в 10-ти т. – Т. 1. – М., 1981. – С. 84-89.

*Лопатина Н.И.* Силуэты русского Гофмана / Н.И. Лопатина // Русский круг Гофмана / сост. Н.И. Лопатина, отв. ред. Ю.Г. Фридриштейн. – М., 2009. – С. 3-12.

*Олеша Ю.К.* Ни дня без строчки / Ю.К. Олеша // Олеша Ю.К. Зависть. Три толстяка. Ни дня без строчки. – М., 1989. – С. 223-494.

*Тынянов Ю.Н.* Литературное сегодня // Леонов Л.М. Собр. соч. : в 10-ти т. – Т. 1. – М., 1981.

## **О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЭТИКИ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА В. ПЕЛЕВИНА «ЧАПАЕВ И ПУСТОТА»**

*З.И. Шамсутдинова*

*Научный руководитель: И.В. Макрушина,  
кандидат филологических наук, доцент (СГПА)*

Виктор Пелевин давно стал культовой фигурой в современной литературе. Он один из немногих, кто достаточно успешно публикуется за рубежом и имеет определенный круг читателей. На сегодняшний день Пелевин – лауреат многих литературных премий, в том числе обладатель Малой Букеровской премии 1992 года за сборник рассказов «Синий фонарь».

В. Пелевин – автор таких бестселлеров, как «Омон Ра», «Священная книга оборотня», «Чапаев и Пустота», «Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда», «Generation П», «Empire V». По его романам и рассказам ставят спектакли в Москве, Лондоне и Париже, пользующиеся успехом.

Виктор Олегович Пелевин родился в 1962 году в подмосковном городе Долгопрудный, где провел детство и юность. После окончания школы поступил на факультет электрооборудования и автоматизации промышленности и транспорта Московского энергетического института. Окончив институт, стал аспирантом и работал над проектом электропривода троллейбуса с асинхронным двигателем. В 1988 году Пелевин поступил на заочное отделение Литературного института и с головой ушел в писательское творчество. Однако начинающему литератору не было суждено получить второе высшее образование – из Литинститута его отчислили. В. Пелевин начал работать в популярном в то время издательстве «Миф». Там он занимался редактированием переведенных на русский язык трудов американского культового писателя и философа Карлоса Кастанеды, который оказал огромное влияние на